



„Ma Collection“ ist eine Arbeit, die aus zwei Flügeln besteht, von denen jeweils beide Seiten genutzt werden. Auf der Vorderseite des ersten Flügels, die Dokumente von Ausstellungen enthält, an denen ich teilgenommen habe, ist eine Seite aus dem Katalog der Kölner Kunstmesse 71 eingefügt, auf der die Fotos derselben Dokumente abgebildet sind. Der zweite Flügel von „Ma Collection“ ist mit einem Porträt des europäischen Dichters Stéphane Mallarmé geschmückt, in dem ich den Begründer der zeitgenössischen Kunst sehe. „Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall.“

„Ma Collection“ ist eine Arbeit, bei der das System der Tautologie benutzt wird, um die Ausstellungsorte zu situieren. (Sie hätte also mehr Sinn als eine Briefmarkensammlung.) Der Katalog der gegenwärtigen Ausstellung wird als Detail benutzt, um ein zukünftiges Kunstwerk zu schaffen, das ein Zeugnis für die Ausstellungen sein wird, an denen ich 1971 teilgenommen habe. Da ich mich insbesondere für die Strukturen von Wiederholungen interessiere, fühlte ich mich verpflichtet, an die Arbeit von Buren zu erinnern, indem ich ihm den Text dieses Statements widmete.

Marcel Broodthaers, 1972¹

1 "Ma Collection" est une pièce composée de deux volets dont chaque face est exploitée. Dans le premier volet comportant des documents d'exposition auxquelles j'ai participé est insérée une page du catalogue de la foire de Cologne 71 reproduisant les photos des mêmes documents. Le second volet de „Ma Collection“ est orné d'un portrait du poète européen Stéphane Mallarmé en qui je vois le fondateur de l'art contemporain. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard."

"Ma Collection" est une pièce où le système tautologique est utilisé pour situer les lieux d'exposition. (Elle aurait donc plus de sens qu'une collection de timbres-poste). Le catalogue de la présente exposition sera utilisé comme détail pour constituer une pièce d'art future témoignant des expositions auxquelles j'ai participé en 1971. Particulièrement intéressé par les structures de répétitions, je me devais de rappeler le travail de Buren en lui dédicant le texte de ce statement.

Marcel Broodthaers (1972), in Marcel Broodthaers (Paris: galerie nationale du Jeu de Paume, 1991), p. 160.



„Ma Collection“ is a work composed of two panels, both sides of which are used. Within the first panel, containing documents from shows in which I have participated, there is inserted a page from the catalogue of the Cologne fair of '71 with photos of these same documents. The second panel is adorned with a portrait of the European poet Stéphane Mallarmé, whom I consider to be the founder of contemporary art. "A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance."

„Ma Collection“ is a work in which the system of tautology is used to situate the exhibition venues (making it more meaningful than a stamp collection.) The catalogue of the present exhibition will be used as a detail in a future work of art attesting to the shows at which I have exhibited in 1971. Being particularly interested in structures of repetition, I felt it was my duty to recall the work of Buren by dedicating the text of this statement to him.

Marcel Broodthaers, 1972¹

„Ma Collection“ Zur Pseudo-Nomenklatur einer Sammlung Die Sammlung als „Décor“

Sabine Folie

Ma Collection ist eine Arbeit von Marcel Broodthaers aus dem Jahre 1971, mit der er die 1972 durch das Salomon R. Guggenheim Museum ausgerichtete Ausstellung *Amsterdam–Paris–Düsseldorf* beschickte.¹ Sie besteht, wie oben beschrieben, aus zwei Tafeln mit gestalteter Vorder- und Rückseite. Auf der einen Vorderseite gibt es eine Art „Panorama der Retrospektiven“, um den Titel des gleichnamigen Künstlerbuches von Ernst Caramelle aus dem Jahre 1990 aufzugreifen, bei dem dieser die Tautologie, auf die er wie Broodthaers gerne zurückgreift, ebenfalls einsetzt (vgl. S. xy). So wie Broodthaers nahezu identische Abbildungen von Ausstellungskatalogen, an denen er beteiligt war, zweimal aufführt, um, wie er sagt, in diesem „tautologischen System der Wiederholung die Ausstellungsorte zu situieren“, ordnet Caramelle die Ausstellungen in einer Liste an, um sie auf den darauf folgenden Seiten als Orte zu situieren: was heißt, den Namen der Ausstellung zu nennen und stellvertretend für die Nennung des Ortes ihrer Präsentation einen variierenden Grundriss als Platzhalter anzuführen – also eine Abstraktion, eine „Leere“, eine Carroll’sche „weiße“ Ozeankarte gewissermaßen.

In beiden Fällen wird eine Annäherung an und eine Reflexion über folgende Elemente angeregt: über das Ereignis und dessen Darstellung, über Zeit, Ort und Kontext und deren Verschiebung. Bezogen auf ein ortsspezifisches und unverkäufliches, weil vergängliches Medium par excellence führt Caramelle an: „Zu beachten ist, dass die Wandmalerei fast immer wieder verschwindet. Sie erfüllt ihre Funktion nur während der Ausstellungszeit und setzt sich im Folgenden im Bereich der Reproduktionen fort. So wie die erwähnten Wandbilder wieder verschwinden, so löst sich auch der Zusammenhang verschiedener Arbeiten innerhalb einer Ausstellung wieder auf. (Um in einer anderen Situation einer neuen Bedeutung zugeführt zu werden.)“² In ähnlicher Weise stellt Broodthaers in Aussicht, den gegenständlichen Katalog des Guggenheim Museums als Ausgangspunkt für eine zukünftige Arbeit nehmen zu wollen. Und einem vergleichbaren Prinzip der Meta-reflexion in Form retrospektiver Wiederaufnahmen von Ausstellungen in der Publikation einer aktuellen Ausstellung, die dann wiederum in nachfolgenden Publikationen reflektiert werden, folgen viele Projekte von Ernst Caramelle – weshalb eine gewisse Diachronie entsteht, denn die Zeit erscheint verschoben, der Erkenntnisprozess zeitweise suspendiert, fragmentiert:

Dokumentiert und kontextuell neu zusammen gestellt wird immer erst in der nächsten Produktion – wodurch eine Arbeit schwer fassbar wird, denn sie gehorcht niemals dem Prinzip der Synchronizität zwischen Ausstellung und ihrer Dokumentation – ein Prinzip, das ohnehin immer virtuell ist und den entscheidenden Denkprozess zwischen Aufführung (Display) – der „Quasi-Physiognomie im Augenblick der Wahrnehmung“ – und der Reproduktion im Bild/Buch unterschlägt.³

Auch Klaus Scherübel’s „Cover-Arbeiten“ könnten als „Ma Collection“ fungieren, denn auch sie sind an der Situierung des Ortes der Präsentation interessiert – auf gleich doppelte Weise, einerseits insofern es sich um den Ort des Buches, auch des Katalogs, handelt und andererseits um den Ort der institutionellen Präsentation und fallweise der Reproduktion dieses Ortes im Buch. Dabei wird das Prinzip der Camouflage befolgt – es sind Covers, hinter denen sich buchstäblich NICHTS befindet oder aber der Inhalt eines völlig anderen Buches. Entscheidend ist der Auftritt, der „schöne“ Schein, mitunter ein enzyklopädischer Anspruch (*Le Livre*), ein nächster Schritt (*recent work*) oder ein unbestimmtes Versprechen (*Something else*).⁴ Doppelte Auflistungen, Wiederholungen oder doppelte Auflagen von Softcovers, die einen Inhalt versprechen, den es nicht gibt und folglich „täuscht“, oder von Hardcover-Versionen mit einem Inhalt aus schlichtem Sperrholz – all diese tautologischen Techniken dienen seit der Avantgarde einer Befragung und Prüfung der Differenz zwischen Sprache und Ding, zwischen Erscheinung und Anspruch auf Repräsentation (der „Wahrheit“), der Erforschung der Kluft zwischen der Realität (die ihrerseits auf symbolischen Fiktionen aufgebaut ist) und dem Realen.⁵ „Indem sich, bei Broodthaers, die Fiktion souverän zum Fingieren bekennt, um auf diesem Weg den institutionalisierten Schein zu durchkreuzen und die

1 Vgl. die Debatte im Beitrag von Gabriele Mackert auf den Seiten xy in dieser Publikation.

2 Ernst Caramelle, in: Hg. Stadt Krefeld, *Ernst Caramelle*, Krefeld: Museum Haus Lange, 1990, S. 9. Vgl. auch S. xy in dieser Publikation.

3 Vgl. Ernst Caramelle, *Quasi die Physiognomie im Augenblick der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main: Portikus, 1993; Vgl. Abb. S. xy und xy

4 Vgl. Abb. S. xy-z.

5 Empfehlenswert ist in diesem Zusammenhang der herausragende Text von Birgit Pelzer: „Die symbolischen Strategien des ‚Semblant‘ (Schein)“, in: Christian Posthofen, Hg., *Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Reihe Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 13, Nationalgalerie Berlin, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, S. 45–74.

“Ma Collection” On the Pseudo-Nomenclature of a Collection The Collection as Décor

Sabine Folie

Ma Collection is a work by Marcel Broodthaers from 1971 that was his contribution to the *Amsterdam—Paris—Düsseldorf* exhibition at New York’s Solomon R. Guggenheim Museum in 1972.¹ As described above, it consists of a pair of two-sided panels. On the front, there is a kind of “panorama of retrospectives,” to use the title of an artist’s book from 1990 by Ernst Caramelle that also uses tautology, a device dear to both artists (see p. xx). Just as Broodthaers presents two near-identical sets of pictures of exhibition catalogues in which he features, using this “system of tautology” to “situate the exhibition venues,” Caramelle orders the exhibitions in a list before situating them as locations on the following pages: the exhibition is named, and instead of naming the place where it was presented, a corresponding floor plan is presented as a placeholder—an abstraction, a “blank,” like Lewis Carroll’s ocean chart.

Both works encourage engagement with and reflection on the event and its portrayal, and on time, location, context, and their shifting. Referring to the epitome of a site-specific medium that cannot be sold due to its temporary quality, Caramelle remarks: “It should be noted that a mural almost always disappears again. It fulfills its function only for the duration of the exhibition, continuing to exist in the realm of reproductions. Just as these murals vanish, so the connections between the various works in an exhibition are dissolved (to be given a new meaning in a different situation).”² In a similar vein, Broodthaers states his intention to use the catalogue of the Guggenheim Museum show as the basis for a future work. Caramelle, too, often applies a comparable principle of meta-reflection by retrospectively reusing previous exhibitions in publications accompanying a current show, which in turn feature in subsequent publications. This creates a certain diachrony as time seems to shift, the process of cognition temporarily suspended and fragmented; documentation and recontextualization never occur until the next production, making a work hard to grasp because it never obeys the principle of synchronicity between an exhibition and its documentation (a principle that is always virtual in any case, glossing over the crucial thought processes between original display—the “quasi-physiognomy at the moment of perception”—and reproduction in a picture/book).³

Klaus Scherübel’s “cover works” could also act as “Ma Collection,” as they, too, are interested in situating the place of presentation—both the location of the book or catalogue, and the location of the institutional presentation, plus, in some cases, the reproduction of this location in the book. Here, the principle of camouflage applies: these are covers behind which there is literally NOTHING or the content of a totally different book. The key to this is semblance, “good” appearances, including an encyclopedic claim (*Le Livre*), a next step (*recent work*), or a vague promise (*Something else*).³

Double listings, repetitions, duplicate editions of paperbacks that deceptively promise content that doesn’t exist, hardcover versions containing nothing but simple plywood—all these tautological techniques have been in use since the period of the classical avant-garde to examine and test the difference between language and object, between appearance and claims to representation (of the “truth”), and to explore the divide between reality (itself based on symbolic fictions) and the real.⁴ “In Broodthaers’s work, fiction freely admits to falsification as a way of thwarting institutionalized appearances and denying the tenability of the existing fictions, thus permitting ‘access to reality and to that which it conceals.’”⁵ According to Birgit Pelzer, these doublings were used to encircle a reality managed by symbolic fictions that masks the real—a real that is hidden and discarded, not to be revealed; the travesties, repetitions, “explicit lies,” and various operations were used to enhance the managed, maneuvered quality of reality.

1 See the discussion in Gabriele Mackert, “I have too much to tell you, dear friends, I am hurrying, with huge pressure,” p. xx in this publication.

2 Ernst Caramelle, in: Stadt Krefeld, ed., *Ernst Caramelle*, exh. cat. (Krefeld: Museum Haus Lange, 1990), p. 9; see also p. xx in this publication.

3 See Ernst Caramelle, *Quasi die Physiognomie im Augenblick der Wahrnehmung* (Frankfurt am Main: Portikus, 1993); see, pp. xx and xx in this publication.

4 See p. xx in this publication.

4 Highly recommended in this context is Birgit Pelzer’s outstanding essay “Die symbolischen Strategien des ‘Semblant’ (Schein),” in Christian Posthofen, ed., *Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers*, Kunstwissenschaftliche Bibliothek, vol. 13, Nationalgalerie Berlin (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001), pp. 45–74. See also Sabine Folie, Gabriele Mackert, eds., *Marcel Broodthaers. Politique Poétique*, Exh. cat., Vienna: Kunsthalle Wien, 2003

5 Press release from the *Musée d’Art Moderne. Département des Aigles* at documenta 5 in Kassel, quoted in Pelzer, “Die symbolischen Strategien,” p. 46.

Haltbarkeit der vorhandenen Fiktionen in Abrede zu stellen, erlaubt sie ,den Zugriff auf die Realität und auf das, was sie verbirgt.“⁶ Es ginge darum, so Birgit Pelzer, die durch die symbolische Fiktion verwaltete Realität, die das Reale verbirgt, also das verhehlte Verworfenen, nicht aufzudeckende Reale durch diese Verdoppelungen einzukreisen und in den Travestien, Wiederholungen, „ausdrücklichen Lügen“ und diversen Operationen die verwaltete, manövrierte Beschaffenheit der Realität zu verschärfen. Also den paradoxen, weil unauf löslichen Charakter der Differenz zwischen dem Schein und dem verborgenen Realen zu „fixieren“. Für das Erkennen und „Aufzeigen“ dieser Differenz stehen nicht zuletzt Denker der Moderne der zwanziger Jahre wie Stéphane Mallarmé und Ludwig Wittgenstein, auf die viele der Künstler_innen, denen wir hier noch begegnen werden, sich direkt oder indirekt berufen.

Aber vorerst zurück zum erstaunlichen Satz auf der ersten Tafel von *Ma Collection*: In Klammern bemerkt Broodthaers *en passant*, dass „seine Sammlung“ immerhin mehr Sinn mache als eine Briefmarkensammlung. Man könnte sagen, was er damit andeutet, ist wieder von doppeltem Sinn: nämlich, dass letztlich eine Sammlung von Katalogcovers und Ausstellungsorten nur relativ sinnvoll sei und umgekehrt Sammlungen niederen Ranges wie eine Briefmarkensammlung, die der immerhin nicht so sinnlosen Kompilation von Ausstellungsorten nachfolgt, in den Status der Sammlungswürdigkeit erhoben werden. Warum? Broodthaers bewegt sich damit in die Nähe dessen, was Walter Benjamin als das „Ausgestoßene“ begriffen hätte, das erst recht gesammelt werden sollte, denn: „Wer Stapel alter Briefschaften durchsieht, dem sagt oft eine Marke, die längst außer Kurs ist, auf einem brüchigen Umschlag mehr als Dutzende von durchlesenen Seiten.“⁷ Broodthaers wie Benjamin, beide Verehrer des Humoristen und Satirikers Honoré Daumier, ziehen dem bourgeoisen Kunstsammler den anti-bourgeois Lumpensammler vor, der als „allegorische, aber darin nicht weniger normative Figur“ ein „Sammeln gegen das Herrschaftsverständnis des dominierenden Diskurses“ verkörpert, das „Ausgestoßene“ lasse sich von diesem nämlich nicht vereinnahmen.⁸ Zu diesen „Lumpen“ mögen in der Rangordnung von Kunstsammlungen unter anderem durchaus auch Bücher gehören.

Ich packe meine Bibliothek aus. Ja. Sie steht also noch nicht auf den Regalen, die leise Langeweile der Ordnung umwittert sie noch nicht. Ich kann auch nicht an ihren Reihen entlang schreiten, um im Beisein freundlicher Hörer ihnen die Parade abzunehmen. Das alles haben Sie nicht zu befürchten. Ich muß Sie bitten, mit mir in die Unordnung aufgebrochener Kisten, in die von Holzstaub erfüllte Luft, auf den von zerrissenen Papiern bedeckten Boden, unter die Stapel eben nach zweijähriger Dunkelheit wieder ans Tageslicht beförderte Bände sich zu versetzen, um von vornherein ein wenig die Stimmung, die ganz und gar nicht elegische,

*viel eher gespannte zu teilen, die sie in einem echten Sammler erwecken.*⁹

Dass Bücher nicht zur Priorität sammelnder Museen gehören, liegt auf der Hand, sie gelten zwar als wohl gelittene Archivalien oder Recherchematerial und mögen das Bild einer Epoche komplettieren. Letztlich gelten sie jedoch als mehr oder weniger zufällig Beteiligte, eigentlich Beiwerk, und als Kronzeugen taugen sie wenig. Für Benjamin dagegen: „Zeitalter, Landschaft, Handwerk, Besitzer, von denen es stammt – sie alle rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie zusammen, deren Inbegriff das Schicksal eines Gegenstandes ist.“¹⁰ Die Bücher der Künstler_innen geraten in der Konzeptkunst – und davor schon in der Moderne – zu einem zentralen Medium der künstlerischen Mitteilung und spielen auf der Klaviatur des Gedruckten alle Nuancen des Literarischen: als Gedicht, Pamphlet, Einladung, offener Brief, Anweisung, trockene Listen oder auch als wechselseitige Kommentare von ausgestellttem Exponaten im reproduziertem Bild. Obwohl Benjamin den Lumpensammler, den Flaneur oder den (Bücher)Sammler zu Anfang des Jahrhunderts bereits als Spezies des „Übergangs“ einer vergangenen Zeit betrachtet, ist das Buch heute unter Umständen mehr denn je zum Fetisch prädestiniert – je mehr es durch digitale Techniken vom Aussterben bedroht ist, umso mehr.

Aber begeben wir uns nochmals zurück zu der Vorderseite der ersten Tafel von *Ma Collection*: rechts oben neben den beiden „Listen“ ist die manifestartige Einladungskarte zur Auftakt-Ausstellung von Marcel Broodthaers als bildendem Künstler aus dem Jahr 1964 zu sehen: *Moi aussi je me suis demandé...* – plakativer Ausweis dafür, dass das Geschäft der Künstler lukrativer (wenn auch „unaufrichtiger“) ist als jenes der Dichter und ein Beleg für seine scheinbare Quittierung der Rolle als *Poète maudit* (vgl. Abb. S. xy). Unter dieser Einladung zeigt eine *Spiegel*-Anzeige aus dem Jahre 1971 Broodthaers als Direktor seines (fiktiven) *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (vgl. Abb. S. xy). Ein handschriftlicher Vermerk (auf einigen Exemplaren)

Vgl. auch Sabine Folie, Gabriele Mackert, Hg., *Marcel Broodthaers. Politique Poétique*, Aust. Kat., Wien: Kunsthalle Wien, 2003.

6 Pressemitteilung des „Musée d'Art Moderne. Département des Aigles“ auf der documenta 5 in Kassel, zit. n. Pelzer, S. 46.

7 Walter Benjamin, „Eisenbahnstraße“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. IV, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 134.

8 Vgl. *L'Angelus de Daumier* (Abb. S. xy in dieser Publikation) und Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue*, Bern: Peter Lang, 2007, S. 183, und Walter Benjamin, zit. n. Dominik Finkelde, „Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne“, S. 201, siehe: https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet_1/Behnke_Christoph/files/literaturarchiv/Finkelde_Benjamin-Vergebliches-Sammeln.pdf (aufgerufen am 19. Februar 2015).

9 Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, in: ders., *Gesammelte Werke*, S. 388.

10 Ebd., S. 389.

n other words, to “fix” the paradoxical (because irresolvable) character of the difference between semblance and the hidden real. Recognizing and highlighting this difference is something associated not least with modernist thinkers of the 1920s like Stéphane Mallarmé and Ludwig Wittgenstein, thinkers directly or indirectly referenced by many of the artists discussed in this book.

Let us return to an astonishing sentence on the first panel of *Ma Collection*: in parentheses, Broodthaers remarks *en passant* that “his collection” makes more sense than a stamp collection. This can be read in two ways: that a collection of catalogue covers and exhibition locations is only relatively meaningful, and, conversely, that lowlier collections such as those devoted to stamps, coming after the less meaningless compilation of exhibition locations, are elevated to the status of being worthwhile. Why? Broodthaers comes close here to the rejected, outcast materials described by Walter Benjamin as being eminently collectible: “To anyone looking through piles of old letters, often a long-out-of-date stamp on a crumpled envelope will say more than dozens of perused pages.”⁶ Broodthaers and Benjamin, both admirers of the humorist and satirist Honoré Daumier, prefer the anti-bourgeois rag-and-bone man to the bourgeois art collector; the former is an “allegorical but no less normative figure” who embodies “collecting against the dominant discourse’s model of power” (since this discourse cannot exploit such rejected, outcast material).⁷

In the hierarchy of art collections, such “rags and bones” may very well include books:

*I'm unpacking my library. Really. So it is not yet arranged on the shelves, not yet shrouded in the faint tedium of order. Nor am I yet in a position to stride along its ranks and take its salute in the presence of a friendly audience. You need fear none of that. I must ask you to imagine yourselves with me, amid the disorder of torn-open packing cases, breathing in the sawdust-laden air, the floor around me littered with scraps of paper, eyeing piles of books that have only now, after two years of darkness, been returned to the light of day; I want you, from the outset, to share a little of the mood (not a mournful mood by any means, rather one of anticipation) that they awaken in a true collector.*⁸

Clearly, books are not among the priorities of collecting museums. They are accepted as archive or research materials, and may be able to supplement one’s image of a specific period, but finally they are considered as more or less random players, auxiliaries, not as key witnesses to their times. For Benjamin, on the other hand: “Period, region, craft, previous owners—all, for the true collector, merge in each one of his possessions into a magical encyclopedia whose quintessence is the fate of his object.”⁹ In Conceptual art, as in modernism before it, artists’ books became a central medium for artistic

communication, running the whole gamut of literature: poems, pamphlets, invitation cards, open letters, instructions, prosaic lists, or pictures of exhibitions in catalogues as an exchange of comments. Early last century, Benjamin already considered the rag-and-bone man, the flaneur, and the (book) collector to be species of “transition” from an earlier time, but today, the book may be destined more than ever to be a fetish—the more it is threatened with extinction by digital technologies.

Let us return once more to the front of the first panel of *Ma Collection*: at top right, next to the two “lists,” is the manifesto-like invitation card to Broodthaers’s debut show as a fine artist in 1964: *Moi aussi je me suis demandé...*—boldly acknowledging that the artist’s trade is more lucrative (albeit more “dishonest”) than that of the writer, as well as marking the apparent end of his role as *poète maudit* (see fig. xx, p. xx). Under this invitation, an advertisement from German news weekly *Der Spiegel* from 1971 shows Broodthaers as director of his (fictitious) *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (see fig. xx, p. xx). A handwritten note (on some copies) asks about the “nature of the relationship between art, advertising, and the market.”¹⁰ The “director” poses in a van Laack shirt, but refuses “to wear the van Laack monocle.” The significance of the monocle remains, as so often, rather mysterious. As the director of his fictitious museum, Broodthaers agreed to pose for an advertisement for German menswear company van Laack, whose owner, Rolf Hoffmann, had recently begun to build up a collection of Conceptual art, including works by Broodthaers. In a sense, then, he is being bought via the advertisement,¹¹ but he refuses to play the part of the nineteenth-century (bourgeois) intellectual or art connoisseur (as signified by the monocle), a species he (like Daumier) distrusts.

An arrow points to the second panel of *Ma Collection*, which shows a picture of the poet considered by Broodthaers to be the founder of modernism, Stéphane Mallarmé. This arrow creates a genealogical link between Broodthaers and Mallarmé. The portrait is also shown on the back of the first panel, while the back of the second panel has a handwritten list of exhibitions in which Broodthaers had participated, as the counterpart to the

6 Walter Benjamin, “One-Way Street,” in *One-Way Street and Other Writings* (London: Penguin, 2009), p. 100.

7 See *L'Angelus de Daumier* (fig. xx, p. xx in this publication); Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue* (Bern: Peter Lang, 2007), p. 183; and Walter Benjamin, quoted in Dominik Finkelde, “Vergebliches Sammeln. Walter Benjamins Analyse eines Unbehagens im Fin de Siècle und der europäischen Moderne,” p. 201, https://leuphana.de/fileadmin/user_upload/PERSONALPAGES/Fakultaet_1/Behnke_Christoph/files/literaturarchiv/Finkelde_Benjamin-Vergebliches-Sammeln.pdf.

8 Walter Benjamin, “Unpacking My Library: A Talk about Collecting,” in *One-Way Street and Other Writings*, p. 161.

9 Ibid., p. 162.

10 “Que faut-il penser des rapports qui lient l'art, la publicité et le commerce?”

11 See Mackert, “I have too much to tell you,” pp. xx–xx.

fragt, welcher „Art das Verhältnis von Kunst, Werbung und Markt“ sei.¹¹ Der „Direktor“ posiert zwar in einem van Laack-Hemd, weigert sich aber, „das van Laack-Monokel zu tragen“. Was es mit dem Monokel auf sich hat, bleibt wie so oft etwas rätselhaft. Broodthaers stellt sich als Direktor des fiktiven Museums für eine Anzeige der Firma van Laack zur Verfügung, dessen Firmeninhaber, Rolf Hoffmann, damals gerade begonnen hatte, eine Sammlung von Werken konzeptueller Künstler aufzubauen, darunter befand sich auch Broodthaers. Insofern wird er über die Anzeige auch gewissermaßen gekauft,¹² aber er weigert sich, den (großbürgerlichen) Intellektuellen oder Kunstkenner des 19. Jahrhunderts zu geben, dessen Ausweis das Monokel wohl sein könnte, einer Spezies, der er wie Daumier misstraut.

Ein Pfeil verweist auf den zweiten Teil des Diptychons *Ma Collection*, das ein Bild jenes Dichters zeigt, den Broodthaers für den Begründer der Moderne hält, Stéphane Mallarmé. Dieser Pfeil verbindet Broodthaers genealogisch mit Mallarmé. Das Porträt wird ebenso auf der Rückseite der ersten Tafel abgebildet, während auf der zweiten auf der Rückseite per Handschrift die Ausstellungen vermerkt sind, an denen Broodthaers teilgenommen hatte, als Pendant zu den Abbildungen auf der ersten Tafel. Wieder findet sich dort ein (Fehl) Druck der besagten Einladung und eine Einladungskarte der Galerie Richard Foncke vom 19. August 1969 mit dem Titel „Vers un art sans importance?“ (Einer Kunst ohne Bedeutung entgegen?), handschriftlich fügt er in Rot hinzu „Cologne 71 MB. ...à l’occasion d’une foire sans importance...“, womit er einmal mehr ein Verdikt über die Kulturindustrie und den („sinnlosen“) Kunstmarkt verhängt, wohl wissend, dass es damit nicht getan ist, denn der Künstler muss gleichzeitig, um wirksam sein zu können, Teil eben dieses Systems sein: „Die einzige Möglichkeit für mich, ein Künstler zu sein, ist vielleicht ein Lügner zu sein, weil schließlich auch alle Wirtschaftsprodukte, der Handel, die Kommunikation Lügen sind. Die meisten Künstler passen ihre Produktion wie industrielle Güter dem Markt an.“¹³ Broodthaers sieht sich genötigt, sich die Masken eben jenes Systems anzueignen, die ihm dieses aufzwingt, weil er in der Überzeichnung und also der Aneignung die einzige Möglichkeit sieht, genau dieses System zu demaskieren.

Warum aber bildet *Ma Collection*, das nun dezidiert kein Werk der Generali Foundation Sammlung ist, den Ausgangspunkt meiner Überlegungen? Ganz einfach, es dient als anregende Denkfigur, um über die Sammlung (als solche) nachzudenken, darüber, wie diese sich in den letzten Jahren, genauer 2008–2013, formiert hat, nach welchen Prinzipien, nach welchen Ideen, Vorgaben, Themen – kurz, welcher Logik, Textur und Denkart diese sich daraus entwickelnde Pseudo-Nomenklatur, wie ich sie nennen möchte, einer Sammlung gehorcht, denn sie hält dem normativen Repräsentationsanspruch, eine Totalität zeigen zu wollen, entgegen – nicht nur aus

einem Mangel heraus, nämlich an Kapital, sondern aus Überzeugung. Benjamin würde sagen: „Zufall, Schicksal, die das Vergangene vor meinem Blick durchfärben, sie sind zugleich in dem gewohnten Durcheinander dieser Bücher sinnfällig da.“¹⁴ Das besitzanzeigende „Ma“ steht metaphorisch für ein subjektives, die „Collection“ für ein ordnendes Prinzip, eine zugrundeliegende Struktur, unabhängig davon, ob es von einer Person, einer Gruppe oder von verschiedenen Einflüssen (in)formiert ist – ein ordnendes Prinzip, das sich zugleich diesem entgegengesetzt, sich mehr einem Denken in Ähnlichkeitsbezügen, Analogien, Korrespondenzen verdankt, das Referenzen, Konversationen unter den Werken vorzieht gegenüber einem übergeordneten Kanon gängiger musealer Systematiken und Taxonomien – „ma“ eben. Diese Sammlung ist, um wieder mit Walter Benjamin zu sprechen, nicht „aufgeräumt“, denn das „Aufräumen“ würde eine in sich stimmige Ordnung (jene des Kindes, das sich die Welt in Form von Ähnlichkeitsbezügen aneignet)¹⁵, die zwar nicht der gängigen Museumsordnung einer Sammlung der sogenannten Besten entspricht, eben dieser einordnen wollen. Das Dasein des Sammlers sei dialektisch aufgespannt zwischen den Polen der Unordnung und Ordnung: „Jede Ordnung ist gerade in diesen Bereichen nichts als ein Schwebezustand überm Abgrund. ‚Das einzige exakte Wissen, das es gibt‘, hat Anatole France gesagt, ‚ist das Wissen um das Erscheinungsjahr und das Format der Bücher.‘ In der Tat, gibt es ein Gegenstück zur Regellosigkeit einer Bibliothek, so ist es die Regelrechtheit ihres Verzeichnisses.“¹⁶ Daraus ergibt sich auch die von mir so benannte Pseudo-Nomenklatur „meiner“ Sammlung, denn ihre Ordnung ist nicht dogmatisch rigoros, eher „sinnfällig“ aufeinander verweisend, und insofern von schlüssiger Konsistenz. Das „Nicht-Aufgeräumte“ entspräche nach Baudrillard wohl einem „System der Dinge“: „Er versteht die Sammlung als ein Zeichensystem, in dem sich bestimmte Konnotationen semiologisch lesen lassen. Die Gegenstände in einer Sammlung zeigen eine durchgängig systematische Beziehung und etablieren eine tägliche Prosa der Gegenstände“. Dennoch ist anzunehmen, dass diese postmoderne Variante des Sammelns doch nicht ganz den Erlebnisstrukturen des Kindes bei Benjamin gleichkommt. Benjamin definiert diese ja gerade als *vor*modern“, stellt Dominik Finkelde fest.¹⁷

Es handelt sich also mehr um ein Sammeln in Entsprechungen, das die Werke korrespondieren und die Geschichte sprechen lässt, das einzelne Objekt erhält seine Qualität gerade dadurch, dass es in so einem Entsprechungszusammenhang steht, gleichzeitig büßt

11 „Que faut-il penser des rapports qui lient l’art, la publicité et le commerce?“

12 Vgl. Gabriele Mackert in dieser Publikation, S. xy-xy.

13 Gespräch mit Johannes Cladders, 1972, in: Wilfried Dickhoff, Hg., *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946–1976*, Reihe Kunst Heute, Nr. 12, Köln: Klepenheuer & Witsch, 1994, S. 95.

14 Benjamin, „Ich packe ...“, S. 388.

15 Benjamin, „Eisenbahnstraße“, S. 115.

16 Ebd., S. 389.

17 Finkelde, „Vergebliches Sammeln ...“.

illustrations on the first panel. This list is accompanied by another (mis)print of the 1964 invitation, as well as an invitation card from the Richard Foncke Gallery dated August 19, 1969, and titled “Vers un art sans importance?” (Toward an art without importance?). A handwritten note in red ink states: “Cologne 71 MB. ... à l’occasion d’une foire sans importance ...” (on the occasion of a fair without importance), once again passing verdict on the culture industry and the (senseless) art market while knowing full well that this is not enough, as the artist must be part of this system if he is to make an impact: “Perhaps the only way for me to be an artist is to be a liar, because finally all commercial products, trade, and communication are lies. Most artists adapt their products to the market like industrial goods.”¹² Broodthaers feels obliged to wear the masks of the very system that obliges him to do this, because he sees this exaggeration (and thus appropriation) as the only way of unmasking this system.

But why have I chosen *Ma Collection*, a work that does not belong to the Generali Foundation Collection, as the point of departure for this essay? Quite simply because it serves as a stimulating figure of thought for remarks on the collection (as such), the way it has taken shape in recent years (2008–13), and the principles, ideas, guidelines, and themes that shaped this process. Remarks, in other words, on the logic, texture, and way of thinking that define the resulting pseudo-nomenclature of a collection, as I would like to call it, since it resists the normative claim to represent a totality—not just on account of a lack (of funds), but as a matter of conviction. Benjamin would say: “Chance, fate, which color the past as I look back—these are simultaneously present to the senses in the familiar muddle of my books.”¹³ The possessive *ma* stands for a subjective principle, *collection* for an ordering one, an underlying structure, independent of whether it is (in)formed by a person, a group, or a range of influences. But this ordering principle also resists, owing more to a mode of thought based on similarities, analogies, and correspondences, privileging references and conversations among the works over a higher-order canon of museum classifications and taxonomies. To use another term from Benjamin, this collection is not “tidy,” because “tidying up”¹⁴ would take an order that is coherent in and of itself (the order of the child who takes possession of the world via relationships of similarity) but that does not correspond to the usual museum order of a collection of the best, and attempt to classify it within this usual order. The existence of the collector, Benjamin suggests, is dialectically stretched between the poles of disorder and order: “In these areas in particular, any kind of order is nothing but a state of uncertainty, a hovering above the abyss. ‘The only precise knowledge that exists,’ Anatole France once said, ‘is knowledge of the publication dates and formats of books.’ The fact is, if the randomness of a library has a counterpart, it is the

regularity of its catalogue.”¹⁵ This also gives rise to what I am calling the pseudo-nomenclature of “my” collection, as its order is not dogmatically rigorous, its links and references being more “present to the senses,” giving it a coherent consistence. This “untidiness” would correspond in Baudrillard’s terms to a “system of objects.” As Dominik Finkelde remarks, Baudrillard “understands the collection as a system of signs in which specific semiological connotations can be read. The objects in a collection display consistently systematic relations, establishing an ‘everyday prose of objects.’ One can assume, however, that this postmodern take on collecting is not entirely the same as the structures of experience in childhood described by Benjamin, structures he defines as *pre*-modern.”¹⁶

It is thus more a case of collecting in equivalents, letting the works correspond and making history speak. Each individual object derives its quality precisely from its position within this framework of equivalence, while forfeiting nothing of its singularity. Based on this understanding, a collection is not automatically an isolated collection of “showpieces” for display, but a network of living entities and insights. Benjamin quotes the collector Eduard Fuchs, who was in turn a keen collector of Daumier. “‘Certainly,’ says Fuchs, ‘today’s museums tend toward such a mode of collecting simply for spatial reasons. But that does not change the fact that we thus have quite fragmentary notions of the culture of the past. We see the past in its splendid festive gown and rarely encounter it in its most shabby working clothes.’”¹⁷ What Fuchs found fascinating about Daumier was his gift for exposing contradictions and ambivalences in the guise of caricatures that were capable of portraying life in its dialectical quality. Broodthaers may have been searching for something similar in the work of Daumier and other satirists like Grandville.¹⁸ It is logical, then, that Broodthaers gave his last *décor* exhibition the title *L’Angelus de Daumier*.¹⁹ Except that the title is misleading: *L’Angélus* by Millet,¹⁹ a cult work of nineteenth-century realism, is fused with Daumier and a popular comic of the time, *Les Nouvelles Aventures des Pieds Nickelés*. The comic concludes the first volume of the catalogue (with an abstract concept of the eight exhibition halls, see fig. xx, p. xx) and forms the cover of the second volume, which was published after the exhibition opened, factu-

12 Interview with Johannes Cladders (1972), in Wilfried Dickhoff, ed., *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946–1976*, (Cologne: Klepenheuer & Witsch, 1994), p. 95.

13 Benjamin, “Unpacking My Library,” p. 162.

14 Benjamin, “One-Way Street,” p. 79.

15 Benjamin, “Unpacking My Library,” p. 162.

16 Finkelde, “Vergebliches Sammeln.”

17 Walter Benjamin, “Eduard Fuchs: Collector and Historian,” in *New German Critique*, no. 5 (Spring 1975), pp. 55–56.

18 See remarks by Schultz, *Marcel Broodthaers*, pp. 181ff.

19 Whether or not *Angelus Novus* by Paul Klee (a painting owned by Benjamin that was to have lent its name to a planned magazine on literature and the philosophy of history, and which was the object of much reflection) played a part in the genesis of the work’s title is subject to speculation, as a link can be neither be proved nor ruled out.

es nichts von seiner Singularität ein. So aufgefasst, ergeben sich nicht zwangsläufig in sich isolierte Schausammlungen der „Glanzstücke“, sondern ein Geflecht von lebendigen Entitäten und Einsichten. Benjamin zitiert den Sammler Eduard Fuchs, der seinerseits ein eifriger Sammler von Daumier war. „Gewiß“, sagt Fuchs, „ist diese Art des Sammelns für das heutige Museum schon durch räumliche Gründe bedingt. Aber diese [...] Bedingtheit vermag an der Tatsache nichts zu ändern, dass wir dadurch ganz unvollständige [...]... Vorstellungen von der Kultur der Vergangenheit bekommen. Wir sehen diese [...]... im prunkvollen Festtagsgewand und nur selten in ihrem meist dürrtigen Werkeltagkleid.“¹⁸

Was Fuchs an Daumier faszinierte, war seine Gabe, im Kleid der Karikatur Widersprüche und Ambivalenzen aufzuzeigen, die das Leben in seiner Dialektik darzustellen vermochten. Ähnliches mag Broodthaers bei Daumier und anderen Satirikern wie Grandville gesucht haben.¹⁹ Wohl deshalb ist es konsequent, dass Broodthaers seine letzte Décor-Ausstellung „*L'Angelus de Daumier*“ nennt. Allein der Titel ist irreführend, denn *L'Angelus* von Millet²⁰, ein Kultbild des Realismus des 19. Jahrhunderts, wird mit Daumier sowie einem beliebten Comic der Zeit *Les Nouvelles Aventures des Pieds Nickelés* kurzgeschlossen. Der Comic schließt den ersten Band des Katalogs (mit einer abstrakten Konzeption der acht Säle – vgl. Abb. S. xy) ab und bildet das Frontcover des zweiten Bandes, der nach Ausstellungseröffnung erschien und die acht Räume nun faktisch fotografisch dokumentierte. Hier bringt Broodthaers auf anschauliche Weise zueinander, was seine Auffassung des décor ausmacht, nämlich eine Selbsthistorisierung, indem er seine eigenen Retrospektiven ausrichtet mit Präsentationen von Objekten unterschiedlichster Provenienz – einem Reigen durch die Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts –, in der Alltagsgegenstände und Fundstücke, die sich nach der Ausstellung wieder auflösen und sich daher dem Warencharakter entziehen, ebenso eine Rolle spielen wie seine eigenen Arbeiten. Diese Arrangements gleichen einem Set, einer Bühne mit auswechselbaren Requisiten, einem komplexen System scheinbar inkongruenter Klassifikationssysteme, wobei alle „Exponate“ hierarchielos präsentiert werden, „das Objekt“ dabei „den Charakter einer Illustration annimmt“ und sich auf „eine Art Roman der Gesellschaft bezieht“, die durch die Nummerierung (Klassifizierung) zu einem „austauschbaren Element[en] auf einer Theaterbühne“ wird. Seine Bestimmung sei damit ruiniert, meint Broodthaers²¹, aber auch wieder hergestellt, denn wie Pelzer an anderer Stelle treffend bemerkt, über das Ritual der Analyse, des Kommentars – nämlich der Ausstellung der Ausstellung – käme das Objekt an sein eigenes allegorisches Potential wieder heran.²² MA COLLECTION, so ist auch die Übersicht der Werke am Ende dieses Buches betitelt, die unter meiner Leitung zum Ankauf gekommen ist, ein Titel, der an die kritikal Witz-Kultur von Broodthaers anschließt, denn es

geht hier nicht um „meine“ Sammlung, sondern um eine Metapher dafür, dass dieser Sammlung ein Konzept zugrundeliegt, das, selbst wenn objektivierende Instanzen zur Absicherung des Kanons eingeführt wurden, zweifellos, wie an anderen Stellen bereits festgehalten, idiosynkratische Züge trägt.²³ Dieses Konzept war davon getragen, dem vorherrschenden Kanon einer „Ästhetik der Administration“ mit Wertschätzung zu begegnen und andererseits Figuren einzuschleusen, die der Auffassung der Orthodoxie der Konzeptkunst mit Reserve begegnen und von eben diesem Kanon daher vorerst zumindest oft ausgeschlossen blieben – dieser Weg verlief, leicht vorstellbar, über Marcel Broodthaers und sein Erbe und das von Stéphane Mallarmé und dessen Erbe vor ihm – also über eine poetologische Revolution, die ihrerseits mit rhetorischen Strategien eben jener Poetologie einen Stachel ins Fleisch herrschender Strömungen und deren Behauptungen wie die der Konzeptkunst zu setzen gedachte. Ziel war es, an scheinbar systemimmanenten *faits accomplis* zu kratzen. „Die Welt ist das was der Fall ist“, stellte Wittgenstein fest. Oder, um mit Louis Althusser zu sprechen: „[...] die Welt ist alles, was ‚fällt‘; alles was ‚geschieht‘; ‚alles, was der Fall ist‘ – unter Fall verstehen wir casus: Fall und Zufall gleichzeitig, das was sich im Modus des Unvorhersehbaren ereignet und dennoch zum Sein gehört.“²⁴ Oder mit Mallarmé: „Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall“, das heißt, dass jedes *fait accompli* durch den Zufall permanent widerrufen wird.

Wenn hier auch zeitweise der Eindruck entstehen mag, es würde eine Art Nomenklatur einer Sammlung heraufbeschworen, die sich aus einer Genealogie ableitet, die von Mallarmé ausgeht, so ist diese „Figur“ eben nur eine von mehreren verdichteten Kondensationspunkten. Und Broodthaers war wohl, Mallarmé vergleichbar, in den Worten von Jacques Rancière „ein Eindringling“.²⁵

18 Walter Benjamin, „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 104.

19 Vgl. Ausführungen von Deborah Schultz, *Strategy and Dialogue*, S. 181ff.

20 Ob der *Angelus Novus* von Klee, ein Bild, das Benjamin besaß und namensgebend für eine geplante Zeitschrift über Literatur und Geschichtsphilosophie und Gegenstand zahlreicher Reflexionen war, auch eine Rolle in der Namensgebung gespielt hat, ist nicht auszuschließen, aber auch nicht nachzuweisen.

21 „Dix mille francs de récompense“, Text nach einem Interview von Irmeline Lebeer, in: *Marcel Broodthaers. Interviews & Dialoge 1946–1976*, S. 123

22 Pelzer, S. 55.

23 Vgl. Sabine Folie, Georgia Holz, Ilse Lafer, Hg., *Ein Buch über das Sammeln und Ausstellen konzeptueller Kunst nach der Konzeptkunst*, Wien: Generali Foundation; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013.

24 Louis Althusser, „Der Unterstrom des Materialismus der Begegnung“, in: ders., *Materialismus der Begegnung*, Zürich – Berlin: diaphanes, 2010. Ich habe hier die Übersetzung von Isolde Charim, vorgezogen, siehe:....http. Den Hinweis auf Althusser verdanke ich Robert Pfaller, der mich 2008 auf den Aufsatz aufmerksam gemacht hat, damals lag der Text auf Deutsch noch nicht vor.

ally documenting its eight halls in photographs. Here, Broodthaers vividly combines the elements that make up his concept of *décor*: a process of self-historicization in which he organizes his own retrospectives that present objects from various sources, drawing from the entirety of the history of the nineteenth and twentieth centuries. Alongside his own works, these exhibits include a selection of everyday items and found objects that is dispersed again after the show, thus escaping commodification as a work. These arrangements resemble a set, a stage with interchangeable props, a complex system of seemingly incongruent classification systems; the “exhibits” are presented nonhierarchically, “the object ... takes on the character of an illustration” and refers to “a kind of novel of society” that is transformed by numbering (classification) into an “interchangeable element on a theater stage.” According to Broodthaers, this ruins the object’s usefulness;²⁰ but it also reestablishes it because, as Pelzer notes elsewhere, the ritual of analysis and commentary (i.e., exhibiting the exhibition) reconnects the object with its own allegorical potential.²¹ MA COLLECTION is also the title of an overview, at the end of this book, of the works that have been acquired under my directorship—a title that connects with Broodthaers’s culture of critical jokes, as we are dealing here not with “my” collection, but with a metaphor for the fact that the concept underlying this collection, as mentioned elsewhere, doubtlessly has idiosyncratic traits, even if objectifying measures are introduced to safeguard the canon.²² This concept involved valuing the prevailing canon of an “aesthetic of administration” while also smuggling in figures who had reservations regarding the orthodoxy of Conceptual art and who thus often initially remained excluded from this canon. Unsurprisingly, this approach touched on Broodthaers and his legacy, and Mallarmé and his legacy before him: a poetological revolution, then, that used its own rhetorical strategies to drive a thorn into the side of dominant currents and their claims, including those of Conceptual art. The aim was to chip away at the *faits accomplis* that seem to be inherent in the system. “The world is everything that is the case,” noted Wittgenstein. Or, to quote Louis Althusser: “The world is everything that ‘falls,’ everything that comes about [*advient*], ‘everything that is the case’—by case, let us understand casus, at once occurrence and chance, that which comes about in the mode of the unforeseeable and yet of being.”²³ Or to quote Mallarmé: “A throw of the dice will never abolish chance,” which is to say that every *fait accompli* is permanently revoked by chance.

Although the nomenclature of the collection evoked here may seem to derive from a genealogy beginning with Mallarmé, this “figure” is actually just one of several compact points of condensation. And Broodthaers, like Mallarmé, was probably what Jacques Rancière has called “an intruder.”²⁴ Both play an important part in this collection, a leading role, even. Neither Mallarmé

nor Broodthaers was interested in a purely poetic aestheticism when writing or appropriating *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Mallarmé’s project (and that of his many “acolytes” since) was not, as Rancière has persuasively argued, to render language incommunicable, a “secret garden of precious stones”; instead, in his way, he was pursuing the grand project of the nineteenth century, that of a human reappropriation of what had been sacralized in religion. This was an attempt to situate the speaking being “where he is supposed to be,”²⁵ and to collapse the divide between the literate worker and the poet. In this way, Rancière continues, he shows how the “crisis of verse” is linked to the social crisis. For the “intruder,” the task of art and poetry is a politics of emancipation:

The intruder is in fact the person whose work cannot be measured in money. For he is both boss and worker at once, and he never stops rejecting as boss the work he has executed as worker. He is thereby excluded from the normal division of day and night, from daily death and resurrection. Mallarmé calls this break “suicide.” Suicide is a break in the time-work-gold equivalence, in the nexus that binds the reproduction of life to the exchange of equivalents—in short, in the horizontal structuring of human space. In rejecting the cost of his work, the intruder breaks the economic chain. He radicalizes the “momentary suicide” of Sunday drunks by withdrawing from the vital world of trade in order to occupy a specific place, the “situation expressly geared to gambling everything,” the anti-economic place of the throw of the dice that is supposed to produce “the” number. Retrenchment, then, is not retreat into some ivory tower; it is dedicated to fabricating that other gold, symbolic gold.²⁶

Symbolic gold is also mentioned by Broodthaers in his contract to save his *Musée d’Art Moderne*: “I am very fond of gold, because it is symbolic. I look at gold in a disinterested way; gold is like the sun, it is unalterable.”

In the following “dramatology” (a term borrowed from Ulrike Grossarth’s description for *BAU I*), we will take a look at particular strands within this collection.

20 “Dix mille francs de récompense,” text based on an interview with Irmeline Lebeer, in Dickhoff, ed., *Marcel Broodthaers*, p. 123.

21 Pelzer, “Die symbolischen Strategien,” p. 55.

22 See Sabine Folie, Georgia Holz, and Ilse Lafer, eds., *A Book about Collecting and Exhibiting Conceptual Art after Conceptual Art* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013).

23 Louis Althusser, “Underground Current of the Materialism of the Encounter,” in *Materialism of the Encounter* (London: Verso, 2006), p. 190. I am grateful to Robert Pfaller for referring me to Althusser’s essay in 2008, before it had appeared in German.

24 See Rancière’s insightful essay “The Intruder: Mallarmé’s Politics,” in Jacques Rancière, *Politics of Literature* (London: Polity, 2011), pp. 80–98.

25 Ibid., p. 83.

26 Ibid., p. 89.

Der eine wie der andere spielt in dieser Sammlung eine wichtige Rolle und sie führen sie somit gewissermaßen an. Weder Mallarmé noch Broodthaers ging es um einen reinen poetischen Ästhetizismus beim Verfassen oder „Bearbeiten“ von *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mallarmé (und den vielen Mallarmé-Rezipient_innen danach) ging es nicht etwa darum, wie Rancière eindrücklich zu argumentieren weiß, Sprache unvermittelbar zu machen, zu einem „Geheimgarten von Edelsteinen“, sondern sie verfolge auf ihre Weise das große Projekt des 19. Jahrhunderts, nämlich die menschliche Wiederaneignung dessen, was in der Religion sakralisiert worden sei. Es sei der Versuch, das sprechende Wort zu situieren, „wo es sein soll“,²⁶ und die Spaltung zwischen dem schriftkundigen Arbeiter und dem Dichter aufzulösen, er zeige also, wie die „Verskrise“ mit der sozialen Krise verbunden sei. Für „den Eindringling“ ist die Aufgabe der Kunst und Poesie eine Politik der Emanzipation.

Der Eindringling ist nämlich derjenige, dessen Arbeit nicht in Geld gemessen werden kann. Denn er ist zugleich der Arbeitgeber und der Arbeiter, er lehnt als Arbeitgeber beständig die Arbeit ab, die er als Arbeiter ausgeführt hat. Er ist somit von der normalen Aufteilung von Tag und Nacht, von täglichem Tod und täglicher Auferstehung ausgeschlossen. Diesen Bruch nennt Mallarmé „Selbstmord“. Der Selbstmord ist der Bruch der Äquivalenz Zeit-Arbeit-Gold, des Knotens, der die Reproduktion des Lebens mit dem Austausch der Äquivalente verbindet, kurz, die Fortpflanzung der horizontalen Strukturierung der menschlichen Gattung. Indem der sich dem Lohn seiner Arbeit verweigert, bricht der Eindringling die ökonomische Kette. Er radikalisiert den „vorübergehenden Selbstmord“ der Betrunknen des Sonntags, indem er sich von der lebensnotwendigen Welt des Austauschs zurückzieht, um einen besonderen Platz einzunehmen, die „absichtlich hergestellte Situation, in der alles auf dem Spiel steht“, den anti-ökonomischen Platz des Würfelwurfs, der „die“ Zahl wieder ergeben soll. Die Verschanzung ist also nicht ein Rückzug in irgendeinen Elfenbeinturm. Sie dient der Produktion des anderen Goldes, des symbolischen Goldes.²⁷

Und das symbolische Gold spricht Broodthaers auch in seinem Vertragswerk für die Errettung seines *Musée d'Art Moderne* an:
*Ich mag Gold sehr, weil es symbolisch ist.
Ich betrachte das Gold auf interesselose Weise;
das Gold ist wie die Sonne, es ist unveränderbar.*

In der folgenden „Dramatologie“ – ein Begriff, den ich Ulrikes Grossarths Beschreibung für *BAU I* entlehne – soll ein Streifzug durch bestimmte Stränge eben dieser Sammlung unternommen werden. Große Überbegriffe tendieren zur Generalisierung, sie vereinfachen und sind so gesehen mithin falsch, aber für eine „Lektüre“ hilfreich. Diese Dramatologie fühlt sich möglicherweise auch wie eine *Décor*-Ausstellung an. Und wie

die Werke zusammen gekommen sind, könnte man nach Althusser auch mit einem „Materialismus der Begegnung“ umschreiben.

Die Dramatologie der Sammlung beginnt mit NO IMAGE und führt zur „Leere“ im Zentrum (Althusser) und sie propagiert das „Primat des ‚Nichts‘ über alle ‚Formen‘, das Primat des *aleatorischen Materialismus über jeden Formalismus*“. Der Akt POÈME IMAGE beschäftigt sich mit dem Umstand, dass das Subjekt eines ist, das, um mit Birgit Pelzer zu sprechen, der Sprache unterworfen ist, sich zugleich aber in ihr verliert, weil es in ihr nur repräsentiert, also zum Schein verurteilt ist. Es verfügt über verschiedene Techniken, diesen Status der Uneigentlichkeit abzumildern, indem es sich u.a. zum Bild, dem Bild als Buchstaben, noch bevor er zum Wort wird, zum Signifikanten hinwendet – oder es tilgt ihn völlig, wenn es das *Poème* von Mallarmé in einem Akt der Durchstreichung der Wörter zum *Image* von Broodthaers werden lässt (vgl. S. xy und xy). Anna Sigrídur Arnar und Michael Newman widmen sich in ihren Texten auf je spezifische und erhellende Weise dem Erbe von Stéphane Mallarmé und dessen Bedeutung für die Kunst seit der Avantgarde bis heute.

Im Kapitel MOI AUSSI JE ME SUIS DEMANDÉ... werden diverse Überlebens-, Ein- und Ausschlussmechanismen in der Definition dessen, was den/die (erfolgreiche/n) Künstler/in ausmacht und einem Kunstdiskurs, in dem die „Verfransung“ (Adorno) der Künste scheinbar noch nicht angekommen ist, in metakritischen Versuchen der Künstler_innen über Techniken des Rollentauschs analysiert. Auch in Bezug auf die Rolle und Definition des Künstlers, der Künstlerin in einer postmateriellen Gesellschaft, die dessen Auftrag zunehmend brüchig erscheinen lässt. Tom Holert untersucht in diesem Zusammenhang im Kapitel THE ARTIST AT WORK Fragen der Produktionsästhetik und „Modelle künstlerischer Arbeit“. Wer ist dieses Subjekt und was produziert es, kann es unter veränderten Bedingungen noch produzieren? Dabei werden in TRUCS AND TROUVAILLES – NOUVEAUX TRUCS, NOUVELLES COMBINES verschiedene Strategien der (ironischen), i.e. kritischen Selbstreflexion des Subjekts und seines Verhältnisses zu den Institutionen – dem Markt, dem Museum unternommen. S spielen rhetorische Figuren und Sprechakte des Paradoxon, der Verweigerung, des Trugs als Techniken der Offenlegung von „Verblendungszusammenhängen“ eine wesentliche Rolle. Und wie steht es um die Ware „Kunst“ im Verhältnis zum Kapital, zum Markt? In Zusammenhang damit werden im Kapitel CHERS AMIS... am Beispiel der *Offenen Briefe* von Marcel Broodthaers auch Fragen der „moralischen“ Haltung verhandelt, des gesellschaftlichen Stellenwerts, den der Künstler/die Künstlerin seiner/ihrer Arbeit zumisst und der ihm/ihr von anderen zugestanden wird. So stellt Gabriele Mackert

²⁵ Sehr aufschlussreich ist der Aufsatz von Jacques Rancière: „Der Eindringling. Mallarmés Politik“, in: ders., *Politik der Literatur*, Wien: Passagen Verlag, 2008, S. 101ff.

²⁶ Ebd., S. 104.

²⁷ Ebd., S. 112

Broadly defined terms tend toward generalization, simplifying and thus in some cases falsifying, but they are helpful for a “reading.” This dramatology may also feel like a *décor* exhibition: the way the works came together could be described, in Althusser’s terms, as being based on a “materialism of the encounter.”

The dramatology of the collection begins with NO IMAGE and takes us to the “nothing” at the center (Althusser), propagating the “primacy of ‘nothing’ over all ‘form,’ and of *aleatory materialism over all formalism*.”²⁷ The chapter entitled POÈME IMAGE deals with a subject that, to quote Birgit Pelzer, is subjected to language but which also loses itself in language because language can only represent, condemning the subject to semblance. The subject possesses various techniques for attenuating this status of inauthenticity, for example by turning to the image, to the image as letter before it becomes word, to the signifier—or by erasing it entirely, when Broodthaers turns Mallarmé’s *poème* into an *image* by the act of crossing out the words (see pp. xx and xx). In their enlightening essays, Anna Sigrídur Arnar and Michael Newman focus in specific ways on the legacy of Stéphane Mallarmé and his significance for art from the avant-garde to the present.

In MOI AUSSI JE ME SUIS DEMANDÉ ... various mechanisms for survival, inclusion, and exclusion in the definition of what makes a (successful) artist, and in an art discourse that seems not to have heard of the “erosion” of the arts (Adorno), are analyzed in metacritical experiments by artists using techniques of role-swapping—among others with regard to the role and definition of the artist in a postmaterialist society that makes the artist’s mandate appear increasingly fragile. In this context, Tom Holert’s section on THE ARTIST AT WORK explores questions of production aesthetics and “modeling artistic labor.” Who is this subject, and what does it produce? Can it continue to produce under altered conditions? TRUCS AND TROUVAILLES—NOUVEAUX TRUCS, NOUVELLES COMBINES features various strategies of ironic (i.e., critical) self-reflection of the subject and his or her relationship to institutions (market, museum), with a key part being played by rhetorical figures and speech acts of paradox, refusal, and deception as techniques for revealing “structures of delusion.” And how does the commodity of “art” relate to capital and the market? The chapter entitled CHERS AMIS ... uses the example of Broodthaers’s *Open Letters* to deal with questions of the “moral” position and social standing that are assigned to the artist to his or her work and that are accorded to him or her by others. In an excerpt from her extensive unpublished study of the *Open Letters*, Gabriele Mackert presents them as a paradigm of public speech, parresia, the voice of criticism. The museum, in particular the *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* that Broodthaers “directed” between 1968 and 1972, plays a

key role here—and in its complex links with art-world dogmas and adversaries (collectors, critics, art fairs as sites of representation), it is also one of the subjects of Rachel Haidu’s chapter, MUSÉE MUSÉE ... In L’ABC DU CINÉMA Christa Blümlinger surveys several phases of film history and forms of dissection in cinema in the spirit of dismembering and dismantling representational modes of portrayal in the recent history of experimental film, including an analysis of technologies that are dwindling or disappearing, as well as apparatus theory, which examines film as a self-reflexive medium. FOUND IMAGE, on the other hand, looks at conditions of representation in printed media. DRAWING AND CONSTRUCTION deals with aspects of “revisiting” modernism in the postmodern: irony, humor, tautology, quotation, and paraphrase play a part in these processes of transformation and reevaluation, but also reverence. NOTES ON LOCATION shows positions that address the postindustrial condition, especially with regard to the relationship between subject and environment, (sub)urban architecture and sociographic structures. ROLE TAKING ROLE MAKING exposes the consequences of globalization and war that ascribe new roles to migrating subjects and subjects in migration. Elisabeth von Samsonow herself features in *Déconnage*, a work by Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato, where she is part of a (fictitious) conversation with François Tosquellés about open psychiatric wards as precursors to Guattari’s tests; in her chapter on SCHIZOCAPITALISM, she examines the revolution in the studies conducted by Deleuze and Guattari and the repositioning of the subject in relation to social space and the hierarchies at work within it; spaces and commodities are revalued, spaces and subjects redefined, raising the question of which the “healthy” functioning political subject is in a society. The chapter CONCEPTUAL ARTISTS ARE MYSTICS and the positions it discusses radically call into question the societized subject and relativize the discourses of rationalization found in philosophical models since the Enlightenment, as do the redefinitions of (female) spaces discussed in THEORY OF VISION, where ideas are literally embodied, and the divisive mechanisms of Western philosophy of history are radically called into question. The chapter titled TRANSMISSION, after Harun Farocki’s work of that name, explores the memory of society—its ways of processing history and its (in)ability to commemorate. In their proliferating archives, history and culture in general offer a wealth of images, and the way these images are organized determines the way we deal with history and the lessons that might be drawn from it. Georges Didi-Huberman explores this link between visual memory and the “double edge of history,” using the example of Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du Cinéma*. This establishes a link between TRANSMISSION and the following chapter, MNEMOSYNE, a term from Aby Warburg, who saw recurring forms in

einen Auszug der bislang umfassendsten Untersuchung der *Offenen Briefe* Broodthaers' als Paradigma der öffentlichen parrhesiastischen Rede, der Stimme der Kritik, zur Verfügung. Das Museum, speziell das fiktive *Musée d'Art Moderne. Departement des Aigles*, das Broodthaers von 1968–1972 „betrieben“ hat, spielt dabei eine wesentliche Rolle. Und genau dieses in seiner mannigfaltigen Verflechtung mit diversen Dogmen und Kontrahenten des Kunstgeschehens – den Sammlern, Kritikern, Messen etc. als Orten der Repräsentation – untersucht Rachel Haidu unter anderem im Kapitel MUSÉE MUSÉE....

In L'ABC DU CINÉMA andererseits durchläuft Christa Blümlinger verschiedene Phasen der Filmgeschichte und Formen der Sezierung des Kinos im Geiste einer Zerstückelung und Zerlegung repräsentationaler Darstellungsweisen in der neueren experimentellen Filmgeschichte, wozu auch die Analyse (ver)schwindender Technologien gehören. Film wird als selbstreflexives Medium in Apparatustheorie und -kritik ins Visier genommen. FOUND IMAGE wiederum fragt nach den Repräsentationsverhältnissen im gedruckten Medium. In DRAWING AND CONSTRUCTION wird nach Aspekten des „Revisiting“ der Moderne in der Postmoderne gesucht. Ironie, Witz, Tautologie, Zitat, Paraphrasen und gleichzeitig Reverenz spielen in den Transformations- und Umwertungsprozessen dabei gleichermaßen eine Rolle. NOTES ON LOCATION zeigt Positionen, die sich mit der post-industriellen Kondition beschäftigen, besonders in Bezug auf das Verhältnis von Subjekt und Umwelt resp. (sub)urbaner Architektur und soziografischem Gefüge. Die Folgen von Globalisierung und Kriegen, die dem migrierenden Subjekt und dem Subjekt in der Migration neue Rollen zuweisen, werden uns in ROLE TAKING ROLE MAKING regelrecht vorgeführt. Elisabeth von Samsonow, die selbst Protagonistin der Arbeit *Déconnage* von Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato ist, und dort in einem (fiktiven) Gespräch mit François Tosquellés über das Experiment der offenen Psychiatrie als Vorläufer von Guattaris Versuchen involviert ist, untersucht im Kapitel SCHIZOCAPITALISM die Revolution der Studien von Deleuze/Guattari und die Neupositionierung des Subjekts in Bezug auf den sozialen Raum und die darin wirkenden Hierarchien. Räume und Waren werden anders/neu bewertet, Räume und Subjekte neu definiert – danach gefragt, welches das „gesunde“, funktionierende politische Subjekt in einer Gesellschaft sei? CONCEPTUAL ARTISTS ARE MYSTICS und die darin vertretenen Positionen betreiben eine radikale Infragestellung des vergesellschafteten Subjekts und relativieren Rationalisierungsdiskurse philosophischer Modelle seit der Aufklärung ebenso wie die Redefinitionen von (weiblichen) Räumen in THEORY OF VISION, in dem Gedanken sich regelrecht verkörpern und die Spaltungsmechanismen der abendländischen Geschichtsphilosophie radikal in Frage gestellt werden. Im Kapitel TRANSMISSION nach der gleichnamigen Arbeit von

Harun Farocki wird das Gedächtnis der Gesellschaft befragt – seine Form, Geschichte zu verarbeiten und seine (Un)Fähigkeit, Gedenken zu betreiben. Die Geschichte und die Kultur im Allgemeinen hält in ihren proliferierenden Archiven eine Menge von Bildern bereit, deren Organisation darüber entscheidet, wie unser Umgang mit Geschichte und möglichen Lektionen daraus aussieht. Georges Didi-Huberman geht anhand des Beispiels von Jean-Luc Godards *Histoire(s) de Cinema* dieser Verbindung des Bildgedächtnisses und der „doppelten Schneide der Geschichte“ nach und bildet damit einen Übergang von TRANSMISSION zum darauf folgenden Kapitel MNEMOSYNE, einem Begriff von Aby Warburg, der von wiederkehrenden Formen im Bilderreservoir ausgeht, der Transformation und permanenten Reanimierung des Bildgedächtnisses. Am Ende dieses Streifzugs schließt sich der Kreis: Die Auslöschung des proliferierenden Bildes wird paradoxerweise zur Metapher für seine Errettung. Die Arbeiten im Kapitel AFTER-IMAGE suchen darüber Auskunft zu geben.

Dass dieser Aufsatz nur einer über Marcel Broodthaers wäre, ist, auch wenn es nicht den Anschein haben mag, eine irriige Annahme, denn er und seine Methoden und Themen durchziehen eine ganze Generation von Denker_innen und Künstler_innen und Generationen danach – und nicht nur die skizzierte Dramatologie. Mit den inszenierten Paradoxien des Durchlaufens des Kreislaufes der Gründung eines fiktiven Museums, seiner Aufführung in unterschiedlichen „Aggregaten“ an unterschiedlichen Orten, der Attestierung seiner Erfolglosigkeit, der Teilnahme an der Kölner Messe 1971, des Versuchs der Rettung des Museum über einen „Vertrag von einem Kilogramm Feingold in Barren“ über die *Section Financière* bis hin zur Schließung (*Musée d'art moderne a vendre pour cause de faillite*) 1971 werden alle Abhängigkeiten der Künstler_innen im System der Kunst durchgespielt und nicht nur das, in den offenen Briefen werden in Form der öffentlichen Rede die Verantwortung des Künstlers und jedes Einzelnen, seine moralische Befangenheit und sein Verhältnis zur problematischen Geschichte des Faschismus in Europa und vieles mehr vielfach durchgespielt. Alle diese Techniken lehren uns dialektisches Denken; sie befördern ein hohes Maß an Kritikalität und sie beschwingen uns mit ihrer politischen und ästhetischen Verve. Sie machen bei allem Kulturpessimismus Mut, dass die Beschäftigung mit Kunst im weitesten Sinne Sinn macht.

Bezogen auf den Goldbarren auf seinem Buch, der den besagten Vertrag enthält, fragt Broodthaers eingangs: „Können wir die Figur, die im Titel dieser kleinen Publikation enthalten ist, eine oekonomische Figur nennen? Und daraus den Schluss ziehen, das jedes System kostspielig ist?“ Der Preis, der geistige Mehrwert für die Versammlung von Werken, die uns solche Fragen stellen, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Und sie bestmöglich „zugänglich“ zu machen, ist unser Auftrag.

the reservoir of images reflecting the transformation and permanent reanimation of visual memory. At the end of this tour, we come full circle: paradoxically, the erasure of the proliferating image becomes a metaphor for its salvation. The works discussed in the chapter entitled AFTER-IMAGE seek to provide insights into this.

It may seem otherwise, but it would be wrong to assume that this essay is only about Marcel Broodthaers, as his methods and themes run through a whole generation of thinkers and artists, and the generations that followed them—and not just those discussed in the dramatology outlined above.

In the dramatized paradoxes of the circular trajectory of founding a fictitious museum, presenting it in various states at various venues, proclaiming its lack of success, participating in the Cologne fair of 1971, attempting to save the museum with a “contract concerning a kilogram of refined gold in bars” via the *Section Financière*, and finally closing it down in 1971 (*Musée d'Art Moderne a vendre pour cause de faillite*), all of the dependencies of artists in the art system are played out. Moreover, the open letters use the format of public speech to deal variously with the responsibility of the artist and of each individual, moral conflicts of interest, our relationship to the problematic history of fascism in Europe, and much more. All of these techniques instruct us in dialectical thinking; they foster a high degree of criticality, and they exhilarate us with their political and aesthetic verve. For all our cultural pessimism, they encourage us all in the belief that engaging with art “makes sense” in the broadest sense.

Referring to the gold bars on his book containing the contract, Broodthaers asks: “Could we call the figure that forms the title of the present opusculum an economic ‘figure’? And deduce from it that every system is costly?” The price, the intellectual added value for the gathering together of works that ask us such questions, cannot be overestimated. And it is our mission to make them as “accessible” as possible.